CUADERNOS DEL MUNDO ACTUAL

21



Hollywood, fábrica de sueños

Román Gubern

295 ptas

Historia 16

historia 16

INFORMACION E HISTORIA, S. L.
PRESIDENTE: Isabel de Azcárate.
ADMINISTRADOR UNICO: Juan Tomás de Salas.
DIRECTOR: David Solar.
SUBDIRECTOR: Javier Villalba.
REDACCION: Isabel Valcárcel, José María Solé Mariño y Ana Bustelo.
CONFECCION: Guillermo Llorente.
FOTOGRAFIA: Juan Manuel Salabert.

Es una publicación del Grupo 16.
REDACCION Y ADMINISTRACION: Madrid. Calle Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid. Teléfonos 327 11 42 327 10 94.
Barcelona. Paseo de San Gervasio, 8, entresuelo. 08022 Barcelona. Teléfono 418 47 79.
SUSCRIPCIONES: Hermanos García Noblejas, 41. 28037 Madrid. Teléfonos 268 04 03 - 02.
PUBLICIDAD MADRID: Pilar Torija.

IMPRIME: Rivadeneyra, S. A.
DISTRIBUYE: INDISA. Rufino González, 34 bis.
Teléfono: 586 31 00. 28037 Madrid.
P.V.P. Canarias: 320 ptas.
ISBN: 84-7679-271-9
Depósito legal: M-27.897-1993

CUADERNOS DEL MUNDO ACTUAL

Coordinación:

Angel Bahamonde Magro, Julio Gil Pecharromán, Elena Hernández Sandoica y Rosario de la Torre del Río

Universidad Complutense

1. La historia de hoy. • 2. Las frágiles fronteras de Europa. • 3. La sociedad española de los años 40. • 4. Las revoluciones científicas. • 5. Orígenes de la guerra fría. • 6. La España aislada. • 7. México: de Lázaro Cárdenas a hoy. • 8. La guerra de Corea. • 9. Las ciudades. • 10. La ONU. • 11. La España del exilio. • 12. El Apartheid. • 13. Keynes y las bases del pensamiento económico contemporáneo. • 14. El reparto del Asia otomana. • 15. Alemania 1949-1989. • 16. USA, la caza de brujas. • 17. Los padres de Europa. • 18. Africa: tribus y Estados, el mito de las naciones africanas. • 19. España: «Mr. Marshall». • 20. Indochina: de Dien Bien Fu a los jmeres rojos. • 21. Hollywood: el mundo del cine. • 22. La descolonización de Asia. • 23. Italia 1944-1992. • 24. Nasser. • 25. Bélgica. • 26. Bandung. • 27. Militares y política. • 28. El peronismo. • 29. Tito. • 30. El Japón de McArthur. • 31. El desorden monetario. • 32. La descolonización de Africa. • 33. De Gaulle. • 34. Canadá. • 35. Mujer y trabajo. • 36. Las guerras de Israel. • 37. Hungría 1956. • 38. Ghandi. • 39. El deporte de masas. • 40. La Cuba de Castro. • 41. El Ulster. • 42. La Aldea Global. Mass media, las nuevas comunicaciones. • 43. China, de Mao a la Revolución cultural. • 44. España: la emigración a Europa. • 45. El acomodo vaticano. • 46. Kennedy. • 47. El feminismo. • 48. El tratado de Roma. • 49. Argelia, de la independencia a la ilusión frustrada. • 50. Bad Godesberg. • 51. Nehru. • 52. Kruschev. • 53. España, la revolución del 600. • 54. El año 1968. • 55. USA, el síndrome del Vietnam. • 56. Grecia, Z. • 57. El fenómeno Beatles. • 58. Praga 1968. • 59. El fin del mito del Che. • 60. W. Brandt. • 61. Hindúes y musulmanes. • 62. Portugal 1975. • 63. El Chile de Allende. • 64. La violencia política en Europa. • 65. El desarrollo del subdesarrollo. • 66. Filipinas. • 67. España, la muerte de Franco. • 68. La URSS de Breznev. • 69. La crisis del petróleo. • 70. La Gran Bretaña de Margaret Thatcher. • 71. El Japón actual. • 72. La transición española. • 73. USA en la época Reagan. • 74. Olof Palme, la socialdemocracia sueca. • 75. Alternativos y verdes. • 76. América, la crisis del caudillismo. • 77. Los países de nueva industrialización. • 78. China, el postmaoísmo. • 79. La crisis de los países del Este, el desarrollo de Solidarnosc en Polonia. • 80. Perú, Sendero Luminoso. • 81. La Iglesia de Woytila. • 82. El Irán de Jomeini. • 83. La España del 23 F. • 84. Berlinguer, el eurocomunismo. • 85. Afganistán. • 86. España 1982-1993, el PSOE en el poder. • 87. Progresismo e integrismo. • 88. El peligro nuclear/la mancha de ozono. • 89. Gorbachov, la perestroika y la ruptura de la URSS. • 90. La sociedad postindustrial. • 91. La guerra del Golfo. • 92. Los cambios en la Europa del Este: 1989. • 93. La OTAN hoy. • 94. La unificación alemana. • 95. El SIDA. • 96. Yugoslavia. • 97. Hambre y revolución en el cuerno de Africa. • 98. Las últimas migraciones. • 99. Clinton. • 100. La España plural.

INDICE

Hollywood, fábrica de sueños

Román Gubern



Marilyn Monroe, un mito que pervive

Dos famosas películas en la historia del cine. Arriba, una escena de Cleopatra, *de Mankiewicz, cuyo rodaje fue toda una peripecia. Abajo, fotograma de* Ben-Hur, *que fue un gran éxito de las pantallas de todo el mundo*

Hollywood, fábrica de sueños

Por Román Gubern

Catedrático de Teoría de la Comunicación. Universidad de Barcelona

La primera capital del cine norteamericano fue Nueva York, una gran ciudad industrial y comercial, además de potente centro financiero, de la costa Oeste de Estados Unidos. Pero el rápido y desordenado crecimiento de la industria de producción de películas, que entonces duraban menos de media hora, incitó al prolífico inventor Thomas Alva Edison a intentar controlar aquella actividad, alegando la propiedad de sus patentes sobre la fotografía en movimiento, que se remontaban a sus primeras experiencias en 1891, con un aparato de visión individual a través de una ranura, llamado kinetoscopio, y que se exhibió en salones de atracciones públicas. Edison dio instrucciones a su equipo de abogados para que llevasen ante los tribunales a todos los empresarios de producción o de exhibición de filmes que no le pagasen un canon y así se inició una virulenta batalla judicial que ha pasado a la historia como la *guerra de patentes*.

Edison fue obteniendo alianzas y acatamiento de los productores que entonces eran más sólidos y asentados —como las firmas Biograph y Vitagraph—, pero encontró especial resistencia en los pequeños empresarios que se llamaban a sí mismos Independientes, que al principio se dedicaban únicamente a exhibir películas en locales públicos, pero al comprobar que les era difícil conseguirlas por la oposición de Edison y de sus aliados, pasaron también a producirlas, rodándolas con escasos medios de fortuna en desvanes, sótanos o graneros, no pocas veces interrumpidos violentamente por los detectives o abogados al servicio de Edison. La mayor parte de estos Independientes eran inmigrantes judíos centroeuropeos, como el polaco Samuel Goldfish (que sería conocido como Samuel Goldwyn), los húngaros William Fox y Adolph Zukor, los polacos hermanos Warner, o el alemán Carl Laemmle. Todos ellos procedían de familias humildes y habían conocido las privaciones y aventuras típicas del emigrante sin recursos. Su condición judía, por otra parte, les vedaba o dificultaba el acceso a negocios más tradicionales, lo que les empujó hacia el mundo del espectáculo, que no gozaba por entonces de prestigio social y que estaba abierto a cualquier audaz recién llegado.

Cuando, en diciembre de 1908, Edison consolidó su grupo oligárquico con la creación de la asociación Motion Picture Patents Company, capitaneada por él y compuesta por los empresarios que acataban su primacía, para los Independientes se hizo más evidente todavía que Nueva York no era un lugar seguro para dedicarse a la producción

de películas. Ya antes de llegar a esta fecha culminante, el productor William N. Selig, denunciado ante los tribunales por infracción de patentes, trasladó en 1907 el rodaje de *El conde de Montecristo,* dirigido por Francis Boggs, a Los Angeles. Cuando el rodaje se hubo concluido, Boggs y otros miembros del equipo decidieron quedarse a vivir en aquella acogedora ciudad de clima templado. La primera película rodada íntegramente en Los Angeles habría de ser *En poder del sultán (In the Sultan's Power),* rodada a continuación por el propio Boggs.

La capitalidad cinematográfica de Los Angeles nació como una alternativa alejada y segura a la zozobra de Nueva York, controlada por Thomas Alva Edison y sus agentes

Seguridad, paisajes y clima

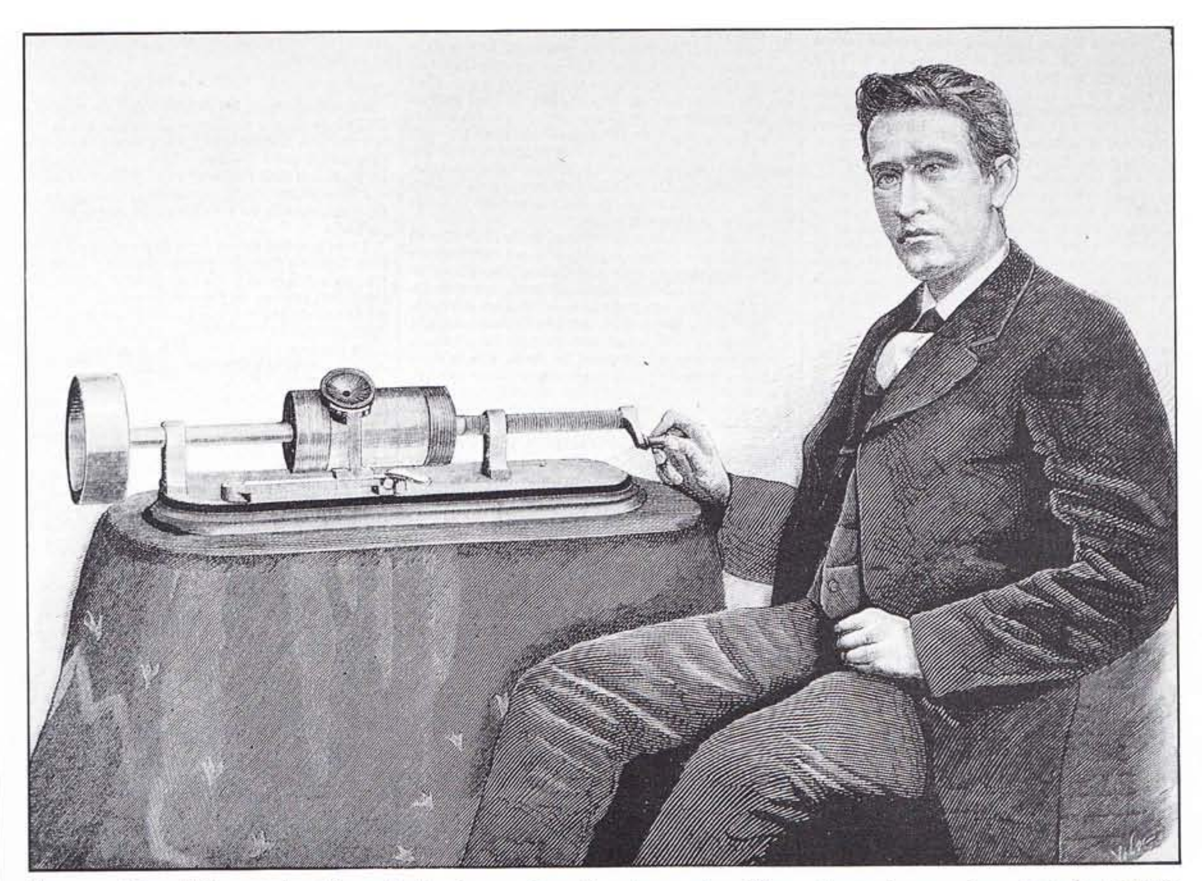
La capitalidad cinematográfica de Los Angeles nació como una alternativa alejada y segura a la zozobra de Nueva York, controlada por Edison y sus agentes. Pero se barajaron y descartaron otros lugares lejanos posibles para acoger los rodajes de los fugitivos, como Cuba (descartada por las fiebres tropicales y por la travesía marítima), Florida (excesivamente cálida y húmeda) y San Francisco (demasiado alejado de la protectora frontera mexicana y de clima desapacible). La preferencia de Los Angeles sobre San Francisco fue una decisión razonable, a pesar de que a principios de siglo Los Angeles era una ciudad provinciana y San Francisco un próspero centro de actividad económica, eslabón comercial pujante con el océano Pacífico.

Los Angeles ofrecía un clima soleado y temperaturas gratas todo el año, dato fundamental en una época en que los rodajes se llevaban a cabo sobre todo en exteriores. Además, la variedad de los paisajes de la zona hacía que prácticamente el mundo entero pudiera reproducirse en unos pocos kilómetros cuadrados. Las montañas de San Gabriel ofrecían cumbres nevadas todo el año, el valle de San Fernando permitía simular un florido vergel mediterráneo, el desierto Mohave ofrecía su áspero contraste a pocos kilómetros, mientras que sus prodigiosas playas (Santa Mónica, Pacific Palisades) completaban la variada oferta paisajística. Y por último, y detalle no pequeño, la proximidad de la frontera mexicana aseguraba un refugio eficaz en caso de incursiones punitivas de los agentes de Edison, incursiones poco probables en aquella época de lentos e incómodos transportes.

David W. Griffith



El lenguaje del cine, su gramática y sus convenciones, se forjaron laboriosamente a través de los tanteos de sus pioneros. Pero nadie contribuyó tanto a su sistematización y perfección como David W. Griffith (1875-1948). Hijo de un coronel sudista arruinado por la guerra civil, Griffith se formó como actor de melodramas escénicos antes de debutar en el cine, primero como intérprete y luego como realizador, en la compañía American Biograph. Griffith aprendió de las novelas de Dickens técnicas narrativas como las acciones paralelas y las aplicó a numerosos cortometrajes y mediometrajes dramáticos, en los que ensayó el primer plano y las metáforas visuales. Pero su fama definitiva provino de _El nacimiento de una nación,_ un retablo histórico de la Guerra Civil americana y de los años que siguieron, en donde mostraba a los blancos del sur como víctimas de la prepotencia de los negros y glorificaba al _ku-klux-klan._ El escándalo que provocó esta cinta, que demostró la eficacia ideológica y emocional del cine, le llevó a realizar luego _Intolerancia_ (1916), un film, humanitario, como respuesta a la intolerancia de sus críticos.



Thomas Alva Edison intentó controlar la producción cinematográfica alegando sus derechos de patente

Por eso los cineastas viajeros recién llegados del este fueron convergiendo paulatinamente en un barrio de Los Angeles llamado Hollywood, un nombre que tenía su pequeña historia. Fueron Harvey Henderson Wilcox, hijo de un granjero de Michigan, y su esposa Daeida, emigrantes en 1883 a Los Angeles, quienes bautizaron a su granja con el nombre de Hollywood Ranch, porque en ella tenían plantados unos acebos. Puesto que Hollywood significa, literalmente, bosque de acebos.

En el verano de 1909 llegaron a Los Angeles, procedentes de Nueva York, los equipos de la Bison Life Company, de Adam Kessel y Charles O. Bauman, dispuestos a rodar *westerns* en aquellos parajes. En abril de 1910 llegaron a Los Angeles las huestes de la importante compañía American Biograph, que formaba parte de la Motion Picture Patents Company, por lo que su gesto venía a legitimar aquel movimiento migratorio. En agosto llegaron los integrantes de la Essanay y en diciembre los de la Kalem. Un poco más tarde llegó el neoyorquino Thomas Ince, quien tuvo la feliz idea de alquilar un rancho como estudio para rodar allí sus *westerns*. A continuación firmó un acuerdo con los hermanos Miller, propietarios del circo Ranch 101, en el que trabajaban caballistas, lanzadores del lazo, tiradores de rifle e indios auténticos, y cuya reserva estaba en las montañas, en el cañón de Santa Inés. Con este equipo rodó Ince un centenar de *westerns*, consolidando este género nacional que alumbró a los primeros grandes héroes populares del cine norteamericano, evocando la épica de la recentísima conquista del Oeste (la última guerra india había concluido en 1891), con nombres como Broncho Bill, Tom Mix y Rio Jim.

Esta etapa pionera culminó cuando el productor de operetas Jesse Lasky se orientó en 1913 hacia la producción de películas y encargó a su socio Cecil B. DeMille la dirección de *The Squaw Man*, que pensaban rodar en Arizona. Pero sus paisajes les decepcionaron y siguieron su viaje hasta Los Angeles, en donde alquilaron, por doscientos dólares a la semana, un establo como estudio en la esquina de las calles Vine y Selma. Este establo sería el primer verdadero estudio de Hollywood. Pero mientras estos pioneros impulsaban laboriosamente sus modestas industrias, algunos episodios prefiguraban el ambiente de escándalo que ha-

ría famoso a Hollywood. Así, en noviembre de 1911, Francis Boggs, el primer director que holló aquellas tierras, murió durante un rodaje a causa de los disparos de un figurante japonés enfurecido.

Este cine de los pioneros era necesariamente modesto, hasta que el ambicioso D.W. Griffith realizó su superproducción *El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation,* 1915), un gran fresco épico de la Guerra de Secesión y de su postguerra, realizado con una mirada de abierta simpatía hacia la causa sudista y antinegra. Por su explosivo contenido ideológico, *El nacimiento de una nación* provocó una tremenda controversia política y ruidosas manifestaciones, pues las llagas de aquel conflicto seguían abiertas cincuenta años después de su desenlace. Este escándalo tuvo el efecto de atraer el interés de la prensa hacia el nuevo medio; las grandes recaudaciones cosechadas por la cinta atrajeron también el interés de los bancos del este, que comenzaron a invertir sus capitales en esta joven industria. A partir de este momento la industria del cine se estructuraría en una división territorial y de funciones, con su factoría de producción en California y su centro de decisiones financieras en Nueva York.

Este cine de los pioneros era modesto, hasta que el ambicioso D. W. Griffith realizó su superproducción El nacimiento de una nación *(1915)*

El nacimiento de una nación había demostrado la eficacia emocional del cine para la transmisión ideológica y el estallido de la Primera Guerra Mundial lo corroboraría. Al principio, las consignas pacifistas y aislacionistas del presidente Wilson dieron como fruto un aluvión de llamadas a la paz desde las pantallas y a la no intervención en la guerra europea —como *La cruz de la humanidad (Civilization,* 1915), de Ince—, pero cuando en abril de 1917 Estados Unidos entró en la guerra, la avalancha se trocó de signo y hasta Chaplin contribuyó a la campaña antialemana. Mientras tanto, las películas de signo pacifista, como la colosal *Intolerancia (Intolerance,* 1916) de Griffith, fueron desterradas de las pantallas. Pero unas y otras contribuyeron eficazmente, junto con los *comics,* a la socialización de los inmigrantes recientes que dominaban mal el inglés y no leían libros ni iban al teatro, pero consumían en cambio las imágenes de la cultura de masas.

Una de las razones por la que los nuevos productores superaron ampliamente las propuestas de Edison en los gustos del público fue por su utilización estratégica del *star-system,* convirtiendo a sus actores y actrices en sujetos carismáticos y en intensos polos de atracción y de deseo colectivo para las masas. Cuando los actores trabajaban todavía de un modo anónimo, el productor Carl Laemmle arrebató en 1910 a Florence Lawrence, la más conocida actriz de la Biograph, ofreciéndole un salario más alto. A continuación hizo publicar la falsa noticia de su muerte en un accidente de coche, para desmentirla unos días después y provocar con ello un gran revuelo publicitario. Así surgieron las primeras estrellas, como la permanentemente ingenua Mary Pickford, quien formó con el atlético actor Douglas Fairbanks la primera *pareja ideal* de la pantalla, instalada en su lujosa mansión, *Pickfair.* Tan sólido y rígido fue su estereotipo, que los productores no consiguieron que el público aceptase, a pesar del paso de los años, una imagen suya de mujer adulta, de manera que pasados sus treinta años seguía pareciendo una virgen tímida y atolondrada.

Su reverso fue la vampiresa, que estuvo muy bien encarnada por Theda Bara, seudónimo exótico de una muchacha de Cincinnati que ofreció una barroca imagen de lujuria y depredación masculina en sus interpretaciones de *Carmen, Cleopatra* y *Salomé.* Esta irrupción del erotismo como anzuelo para atraer al público despertó polémicas e hizo aparecer las primeras instituciones de censura, aunque no gubernamental, a partir de 1909. Las ligas puritanas y los reglamentos de policía actuarían como los primeros órganos de represión, especialmente inquietos ante un espectáculo que tenía lugar en salas oscuras y ante un público de ambos sexos.

Los felices veinte

El final de la Primera Guerra Mundial acarreó tantos cambios sociales y políticos que ha podido escribirse que el siglo XX empieza en 1918. Estos cambios afectaron tam-



Preparativos para el rodaje de una secuencia en 1915 (arriba). Rodolfo Valentino y Lila Lee en una escena de la película Sangre y arena. *Valentino fue el arquetipo de* latin lover *durante los felices años veinte*

bién a la cultura de masas, pues se asistió al nacimiento de la radiodifusión comercial, que hasta entonces sólo había conocido usos militares, a una profunda transformación de la industria del cine, a la expansión de la industria discográfica y de las revistas ilustradas y a un profundo cambio en las modas vestimentarias y en las costumbres, que abandonaron el rigorismo victoriano en favor de una mayor libertad y modernización de las relaciones entre los sexos.

A Hollywood se le llamará por esta época fábrica de sueños _porque manufactura cine de evasión y de consolación, con esquemas argumentales muy estables_

El cine se convirtió en un espejo puntual de estas transformaciones sociales. A partir de 1918 la burguesía se incorpora como público habitual a unas salas de proyección cada vez más confortables, amplias e higiénicas. Este nuevo público burgués condiciona los temas y su tratamiento en las películas, apareciendo ambientes más sofisticados e intrigas argumentales situadas en las clases altas. Así, las muy exitosas comedias matrimoniales de Cecil B. DeMille, situadas en lujosos ambientes burgueses, predican que el adulterio es culpa del cónyuge que desatiende a su pareja, empujándole a buscar su satisfacción fuera del hogar. Se trata de un discurso moralizante, pero condimentado con espolvoreo picante. Como los años veinte son los años de la prohibición de bebidas alcohólicas, hay que buscar el desfogue por otros lados. Pero tanto los actores como el público beben licores en la vida real, a hurtadillas, y las drogas empiezan a circular con profusión por Hollywood.

A Hollywood se le llamará por esta época *fábrica de sueños* porque manufactura preferentemente cine de evasión y de consolación, con esquemas argumentales muy estables, como el de *chico-conoce-chica, chico-pierde-chica y chico-recupera-chica.* Y si añade un tercero o una tercera para condimentar un triángulo con infidelidades y celos, tanto mejor. Pero el dogma del cine de estos años es el final feliz, la satisfacción final con un beso y una boda, que hace olvidar los problemas de la prosaica vida cotidiana. Es la mitología de los bulliciosos años veinte, de la llamada *era del jazz,* que con su cine euforizante lanza nuevos arquetipos estéticos y nuevas modas. La altiva vampiresa ha pasado de moda y su lugar central ha sido ocupado por la faldicorta *flapper,* que sale de noche, baila el charlestón, coquetea con los chicos y hasta trabaja, aunque de momento las costumbres

Greta Garbo



Pocas estrellas tan carismáticas como Greta Garbo han brillado en el *star-system* cinematográfico norteamericano. Greta Garbo era una actriz sueca, nacida en Estocolmo, que había tenido unos comienzos modestos en el cine de su país, teniendo como mentor al director Mauritz Stiller. Cuando la Metro-Goldwyn-Mayer, siguiendo su política de contratación de los mejores talentos cinematográficos europeos, propuso a Stiller que prosiguiera su carrera en Hollywood, este impuso como condición que su joven actriz también fuera contratada. Así llegó Greta Garbo a los estudios de Hollywood, entre el escepticismo de sus ejecutivos. Pero no tardó en convertirse en una gran actriz romántica, que con su soledad y su desprecio de las convenciones mundanas, fue llamada *la divina Greta.* Cuando llegó el sonoro, la Metro se sobrecogió ante la idea de que su acento alejase de sus estudios a su más preciada intérprete. Pero la Garbo superó la prueba y se retiró del cine en 1941, en plena fama, negándose a afrontar el riesgo de una decadencia que a la larga sería inevitable. Mejores films: *El torrente, Anna Christie, Cristina de Suecia, Ana Karenina, La dama de las camelias, Ninotchka.* Nacida en Estocolmo en 1905, murió en Nueva York en 1990.

sólo le permitan hacerlo como secretaria o dependienta. Pero en el curso de la historia conocerá a un chico guapo y rico que saciará su complejo de Cenicienta con una boda feliz. Como se ve, el cine, más que espejo de la realidad, es espejo de los ensueños colectivos de su público.

También los arquetipos masculinos han mudado y, junto al héroe deportivo, aparece el *latin lover*, el amante latino, un mito erótico anglosajón que atribuye al hombre mediterráneo un superávit de sexualidad debido a su represión católica. Quien mejor ejemplifica este arquetipo es el italiano Rodolfo Valentino, a cuyos pies se humillan las mujeres norteamericanas, ante un sujeto de una cultura considerada inferior, reconociendo explícitamente algo que la moral victoriana prohibía, a saber, admitir que la mujer tiene derecho al deseo sexual y a manifestarlo abiertamente. Valentino aparece con vestimentas y ornamentación barrocas, como jeque del desierto o como gaucho de las pampas. Pero esta exasperación ornamentalista alcanza a las propias salas de proyección, que se disfrazan de salones egipcios o chinos, como el famoso Teatro Chino de Hollywood Boulevard. Se trata de palacios de ensueño diseñados para albergar funcionalmente a los sueños colectivos de las masas en la liturgia de la oscuridad compartida en silencioso éxtasis.

Durante la parálisis del cine europeo a lo largo de la Primera Guerra Mundial, Hollywood llenó sus pantallas vacías con su producción y esto permitió que, una vez llegada la paz, el cine norteamericano dominase sólidamente sus pantallas. Este dominio se ha perpetuado hasta hoy. Y esta posición de superioridad permitió que, con sus grandes beneficios económicos, pudiese arrebatar a las industrias europeas a sus mejores directores y a sus más populares intérpretes. De este modo, atrajo desde Suecia a la joven actriz Greta Garbo, a su director y mentor Mauritz Stiller y a su colega Victor Sjöström.

Alemania, que tenía una cinematografía muy pujante, mediante acuerdos financieros firmados con la Paramount y la Metro en 1925 perdió a Ernst Lubitsch, Emil Jannings, F. W. Murnau,



Dos imágenes de Mary Pickford: arriba, durante un rodaje; abajo, en compañía de su esposo Douglas Fairbanks



Paul Leni y Karl Freund. Este contingente se ampliaría cuando la subida de Hitler al poder en 1933 empujase al exilio a los cineastas judíos o simplemente demócratas, como Fritz Lang o Conrad Veidt. Pero prácticamente todos los países contribuyeron a hacer de Hollywood una paradójica Babel del cine mudo. De Polonia procedía Pola Negri; de Hungría, Bela Lugosi y hasta Hollywood llegaron los actores españoles Antonio Moreno (que llegaría a ser pareja de Greta Garbo) y Fortunio Bonanova, mientras de México procedían Ramón Novarro, Dolores del Río y Lupe Vélez.

Esta mescolanza cosmopolita creó un estilo de vida hedonista y desprejuiciado, propicio a los escándalos. La colonia de Hollywood —que sería analizada con mucha sagacidad por la antropóloga Hortense Powdermaker en un libro— creó una sociedad fuertemente meritocrática, en la que cada sujeto valía según hubiera sido el éxito de su última película. Este sistema conocía así violentas oscilaciones en las jerarquías de su pirámide social, en función del prestigio o fracaso reciente y de su nivel de ingresos. Por otra parte, esta colonia, con un alto nivel de vida como promedio, creó un estilo de vida muelle y despreocupado en torno a sus piscinas, a la busca del lujo y del placer inmediato, pero sometida a la vez a ritos y liturgias extremadamente elaborados.

También resultaron muy turbios los asesinatos de los directores William Desmond Taylor en 1922 y de Thomas Ince en 1924

No resultó raro que en este clima comenzaran a proliferar los escándalos. Uno de los primeros fue el asesinato de la joven actriz Virgina Rappe en una orgía en 1921, atribuida al abuso sexual del obeso cómico Roscoe Arbuckle *Fatty*, cuya culpabilidad jamás pudo demostrarse ante los tribunales, pero que determinó el final de su carrera. También resultaron muy turbios los asesinatos de los directores William Desmond Taylor en 1922 y de Thomas Ince en 1924, en los que se involucraron asuntos de drogas, venganzas homosexuales y celos. Todos estos episodios propiciaron un clima de reactivación de la censura, debido a la mala fama que había adquirido el mundo del cine y a que muchos veían sus frívolas películas como escuela de vicio o de amoralidad, que estaba corrompiendo las costumbres del país implantadas por los pioneros puritanos que fundaron la nación.

La era del sonoro y la depresión

Los años treinta se abrieron bajo el signo de la revolución tecnológica, económica y estética que supuso el advenimiento del cine sonoro. Fue el éxito multitudinario de *El cantor de jazz (The Jazz Singer)* en 1927 el que inauguró la era de las películas habladas y cantadas. Pero esta mutación acarreó gravosas consecuencias industriales. Hubo que equipar los estudios con platós insonorizados y, sobre todo, hacer grandes inversiones en las salas de proyección para instalar los nuevos equipos sonoros. Los empresarios modestos, con pocos recursos, perecieron en este proceso. Pero también en los estudios se reveló que muchos actores no tenían una voz agradable o condiciones dramáticas para actuar en el cine dialogado. Este fue el caso, por ejemplo, del galán romántico John Gilbert, que pronto tuvo que abandonar su profesión. Y otro tanto ocurrió con los actores extranjeros cuyo acento era excesivamente pronunciado, como le ocurrió al gran actor alemán Emil Jannings, quien tuvo que regresar a su país. Se dice que el edificio del estudio de la Metro-Goldwyn-Mayer tembló el día en que la sueca Greta Garbo, la actriz mejor pagada de Hollywood, se sometió a una prueba de micrófono. Pero afortunadamente para sus ejecutivos, el test resultó favorable, no obstante lo cual en las primeras películas sonoras que interpretó la actriz representó papeles de extranjera.

Pero los problemas no acabaron aquí. El cine mudo era un arte internacional basado en el esperanto de la imagen, pero las primeras películas sonoras americanas que se exportaron eran recibidas con hostilidad y abucheos por parte de los públicos extranjeros que no comprendían el inglés. Para no perder su hegemonía en los mercados mundiales Hollywood inició entonces una ambiciosa operación de producción multilingüe, reclutando a guionistas, directores e intérpretes de otros países. En esta operación babélica, efectuada desde California y desde los estudios



Charles Chaplin, Charlot, *uno de los grandes genios del cine, cuyas películas son admiradas en todo el mundo*

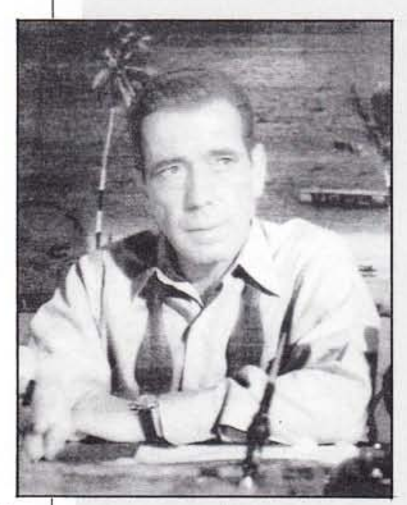
que la Paramount utilizó en Joinville-le-Pont, junto a París, el idioma que resultó privilegiado en volumen de producción fue el español, en razón de la vastedad de sus mercados, si bien no tardó en generar protestas, pues en sus repartos se mezclaban los acentos argentino, chileno, mexicano o madrileño.

Una parte de la producción se orientó hacia el examen de sus grandes problemas nacionales, como el del gansterismo, que dio origen a un ciclo pujante en los años treinta

La encrespada guerra de acentos fue uno de los muchos episodios pintorescos de esta producción de segunda clase, subsidiaria de la norteamericana, si bien desde 1931 la Fox no se limitó a repetir versiones en español de películas norteamericanas rodadas originalmente en inglés, sino que empezó a utilizar originales literarios de autores hispánicos, estrategia que le permitió obtener mejores resultados que sus competidores en los mercados de habla española. Pero esta política de versiones multilingües empezó a ceder cuando aparecieron las alternativas del subtitulado, traduciendo por escrito los diálogos en la parte inferior de la pantalla, y del doblaje, efectuado por actores del país que importaba la película y que sincronizaban sus diálogos traducidos con los movimientos labiales de los personajes que aparecían en la pantalla.

Antes nos hemos referido a las presiones de las ligas puritanas y de sectores de opinión en contra del libertinaje de Hollywood y de la inmortalidad atribuida a sus películas. Puesto que los diversos sistemas de advertencias y de censuras ensayadas no habían ofrecido resultados satisfactorios, y para evitar la injerencia gubernamental en la industria del cine en forma de una censura federal obligatoria, la asociación de productores decidió organizar una oficina de autocensura eficaz, al frente de la cual puso al ex ministro de Comunicaciones Will Hays. Apodado el *zar del cine*, Hays dispuso desde 1930 de un código de censura, en cuyo preámbulo se leía: *Aunque contemplando a las películas primordialmente como entretenimiento sin propósito explícito de enseñanza o propaganda, reconocen* (los autores del Código) *que el cine, dentro de su propio campo de entretenimiento, puede ser directamente responsable de progreso espiritual o moral, para crear formas más elevadas de vida social y una forma mucho más correcta de pensar.* Para conseguir tan deseados objetivos, en los principios generales que encabezaban el articulado, se leía que las películas presentarían *correctos patrones de vida*, lo que llevaba implícito que se refería a las vidas de las clases medias o altas y no a las de los guetos negros o de los suburbios

Humphrey Bogart



Como tantos actores del cine norteamericano, Bogart empezó su carrera dramática interpretando pequeños papeles en el teatro. Luego, en los albores del cine sonoro, empezó a actuar ante las cámaras. Su primer papel de gángster lo obtuvo en 1936 en *El bosque petrificado*, en un personaje que ya había interpretado en los escenarios. En esta línea de delincuente, fugitivo o acorralado triunfó en *El último refugio* (1941), de Raoul Walsh, en donde al final moría cercado y de un tiro en la espalda, en la cumbre de una montaña, cerca del cielo. Este desenlace expresaba muy bien la ambigüedad moral que desprendía su personaje de antihéroe romántico. No existe una diferencia sustancial entre los personajes en que Bogart interpretó a personajes al margen de la ley y aquellos en que ejerció como detective privado, como en *El halcón maltés* (1941) o *El gran sueño* (1946), dos adaptaciones de novelas de serie negra. Pero en *Casablanca* demostró que su personaje duro y cínico, curtido en muchas batallas físicas y sentimentales, conservaba su capacidad para la generosidad y para los afectos. Nacido en la ciudad de Nueva York en 1899, murió en Hollywood en 1957.



Humphrey Bogart y Lauren Bacall (cuarta esposa del actor) en compañía de su hijo Stephen, hacia 1950

crecientemente degradados durante la Depresión.

Como consecuencia de este planteamiento, el Código Hays enumeraba meticulosamente todo aquello que sería prohibido en la pantalla, desde los trajes o movimientos indecentes y la justificación del adulterio, hasta las blasfemias, las escenas de brutalidad con animales o con niños, las relaciones amorosas entre blancos y negros y las ofensas a la bandera, a la religión o a la Iglesia. Este código no entró en vigor hasta 1934, debido a las presiones de los sectores católicos y de sus órganos de poder episcopal.

Pero la cultura de los años treinta estuvo también profundamente marcada por la situación económica y política. El derrumbe de la Bolsa de Nueva York en octubre de 1929 inauguró el período de la Gran Depresión, con sus secuelas de paro y miseria. Para hacer frente a tan dramática situación, el presidente F. D. Roosevelt puso en pie una política de profundas reformas socioeconómicas que se conocieron bajo el nombre de *New Deal*, haciendo que el Estado se convirtiese en un agente beligerante en la creación de proyectos públicos que generaran puestos de trabajo. Hollywood se puso al servicio de la política presidencial, produciendo un número importante de películas que trataban de temas laborales y sociales, enfocados con espíritu progresista. Un botón de muestra de esta producción se halla en *Tiempos modernos (Modern Times*, 1936), de Charles Chaplin, que expuso crudamente, aunque con humor, la situación de crisis y de desempleo, o en *Las uvas de la ira (The Grapes of Wrath*, 1940), en la que John Ford, adaptando una novela de John Steinbeck, expuso las consecuencias de la Depresión en el mundo campesino.

Pero junto a estos filmes, una parte de la producción norteamericana se orientó hacia el examen de sus grandes problemas nacionales, como el del gangsterismo, que dio origen a un ciclo pujante en los años treinta, con actores del fuste de James Cagney y Edward G. Robinson. Aunque el gangsterismo

se mostró en la pantalla ocasionalmente como un fenómeno de raíces sociales, producto de la infancia y la vida en suburbios miserables —como ocurrió ejemplarmente en el Chicago de *The Public Enemy* (1931), de William Wellman—, el destino final del gángster será el castigo: preferentemente la muerte violenta y menos veces el presidio.

The Public Enemy es interesante, por otra parte, porque su gángster protagonista no es de origen italiano, como era usual a principios del sonoro (Cesare Bandello en *Hampa dorada/Little Caesar;* Tony Camonte en *Scarface),* sino un angloamericano llamado apropiadamente *Tom Powers* e interpretado por James Cagney. Al no ser de origen inmigrante, la razón de su lacra tuvo que localizarse en los barrios de la periferia urbana de Chicago, en el ambiente y extracción social y no en la etnia forastera a la cultura angloprotestante. A pesar de ser hijo de un policía, de una madre bondadosa y hermano de un héroe de la Primera Guerra Mundial, las travesuras callejeras convertirán a *Tom Powers* en gángster en su vida adulta. Tras la muerte impresionante y aleccionadora del protagonista al final, los ejecutivos de Warner Bros sintieron la necesidad de explicar al público con un rótulo que su filme no constituía una exaltación del gangsterismo.

Frank Capra, como muchos otros realizadores y actores, ofreció sus servicios a las autoridades. Su ofrecimiento fue aceptado

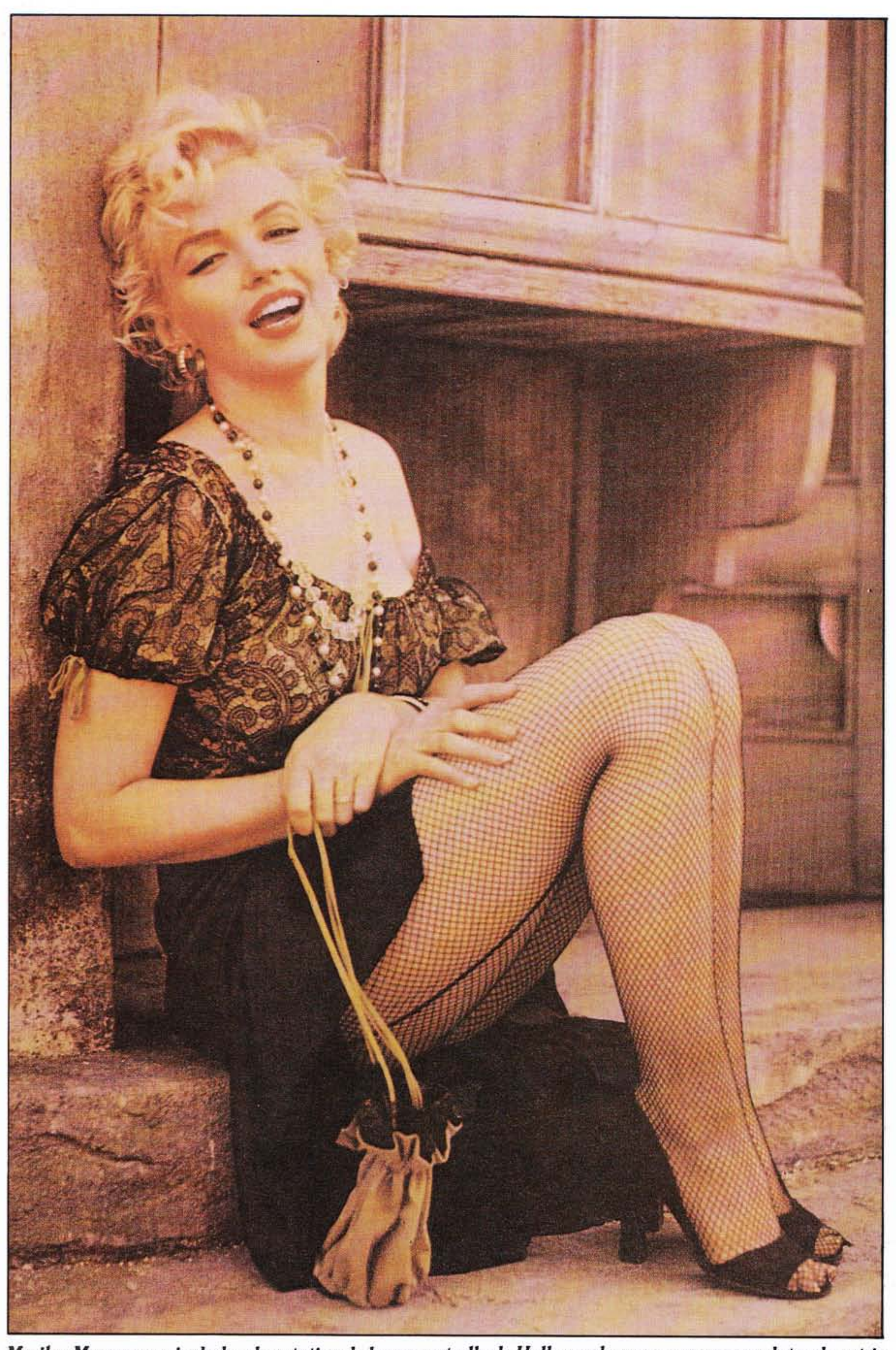
Desde luego, no era una exaltación, pero sí en cambio una justificación psicológica que, por su ambigüedad moral, obligaba a aquella precaución retórica. De hecho, *Tom* era presentado como un producto bastante típico de la infancia de los suburbios de una gran ciudad de 1909 (fecha del comienzo del filme). Y su iniciación en la delincuencia a través de sus primeras aventuras callejeras, más que un problema psicológico, aparecía como un problema social. Y una parecida mirada crítica podría detectarse en las películas del ciclo carcelario, ambientadas en penitenciarías, entre las que descolló la áspera *Soy un fugitivo (I Am a Fugitive from a Chain Gang,* 1932), de Mervyn Le Roy.

Pero como necesario contrapunto de estas visiones ácidas de la vida norteamericana hacía falta un mensaje optimista y esperanzador. Este mensaje lo ofrecieron las comedias providencialistas de Frank Capra, que demostraban que pese a la existencia de algunos sujetos gruñones y egoístas, el sistema económico y político norteamericano era el mejor y que la generosidad, la solidaridad y la justicia siempre acababan por triunfar. Era el mensaje ideológico que necesitaba la sociedad norteamericana para no desmoralizarse en los duros años de la Depresión. El complemento natural de esta declaración de fe optimista en el sistema norteamericano lo constituyeron los manifiestos anticomunistas, el más celebrado de los cuales sería la comedia *Ninotchka* (1939), de Ernst Lubitsch, en el que la severa comisaria soviética Greta Garbo era seducida por los encantos del capitalismo al encapricharse en París de un sombrerito de última moda y al enamoriscarse de un aristócrata soltero y juerguista.

Durante estos años de crisis mundial Hollywood siguió reinando sobre las pantallas de todo el mundo y, aunque en la ciudad de Nueva York, centro teatral y literario del país, surgió una pequeña producción cinematográfica independiente y culturalmente más ambiciosa, lo cierto es que no consiguió desbancar a las películas de Hollywood, mucho más caras, mucho más comerciales y pobladas de populares estrellas. De hecho, Hollywood fue una de las poquísimas industrias del país que no sufrió los reveses de la crisis económica y ello se explica por su función de consolación, diversión y pasatiempo para las masas durante aquellos días tan negros.

La Segunda Guerra Mundial

Cuando en diciembre de 1941 Estados Unidos entró en la guerra, tras el ataque japonés a su base en Pearl Harbor, todo el país se movilizó y el estado mayor de la industria de Hollywood celebró varias reuniones para discutir cuál debería ser su estrategia correcta para ayudar a ganar la guerra en aquellos momentos tan críticos para el país. Ante los jerarcas de la industria se ofrecían básicamente dos opciones: la de producir películas belicosas y militantes para insuflar odio al enemigo y armar políticamen-



Marilyn Monroe es, sin duda, el prototipo de la gran estrella de Hollywood, pese a sus escasas dotes de actriz

te la conciencia de los ciudadanos para el combate, o bien ofrecer películas escapistas y consoladoras, de temas completamente ajenos a la guerra, para ayudar a la población a olvidar tan ingratos momentos. Juiciosamente, acabó por entenderse que ambos tipos de producción eran necesarios, en dosis adecuadas a la situación de cada momento.

Hoy cuesta trabajo interpretar Casablanca _como una pieza de la propaganda antinazi, pues se la ve como una gran historia de amor y de renuncia sentimental en una época de tribulación_

Pero el Gobierno norteamericano también se mostraría beligerante en la batalla ideológica del cine. Frank Capra, como muchos otros realizadores y actores, ofreció sus servicios profesionales a las autoridades. Su ofrecimiento fue aceptado y Capra fue nombrado comandante en los servicios de información y propaganda. Muy poco después fue convocado a Washington, para entrevistarse con el general George C. Marshall, jefe del Estado Mayor, aparentemente porque su nombre fue designado por el propio presidente Roosevelt. En su entrevista con Marshall, el general le expuso crudamente la situación. Al producirse la leva masiva a causa de la guerra, el ejército norteamericano resultó tener un número de civiles en uniforme que superaba al de militares profesionales en la proporción de cincuenta a uno. Ante esta masa ingente de civiles en flamante uniforme y ajenos a la tradición de la disciplina militar y de los valores castrenses, era menester explicarles de modo claro y eficaz las razones de su sacrificio y de su causa política. Capra cita en sus memorias una frase de Marshall, en el curso de su entrevista, que constituía en sí todo un programa: *Para ganar esta guerra debemos ganar la batalla por la mente de nuestros hombres.* Lo que Marshall le pedía a Capra era una labor de pedagogía patriótica, en la que justificase con elocuencia las razones de su lucha contra las fuerzas totalitarias del Eje.

Capra no tenía experiencia como director de documentales, el género que Marshall le requería, y sí en cambio en el de la ficción y señaladamente en el de la comedia. Y, sobre todo, en el de la *comedia ideológica*, como acabamos de apuntar. Con sus exitosas comedias, Capra había demostrado por lo menos una cosa: que sabía adoctrinar con amenidad y eficacia. Por eso era el hombre ideal para ejecutar el proyecto de documentales didácticos orientados a los soldados. Y del mismo modo que la guerra reconvirtió apresuradamente a los gángsters de Hollywood en soldados, modificando los objetivos de sus metralletas, convirtió al más famoso director de comedias en documentalista militante. De este encargo gubernamental surgiría la famosa serie titulada elocuentemente *Por qué combatimos,* que comenzó a producirse en 1942.

Marilyn Monroe



Marilyn Monroe fue una gran estrella, a pesar de su vocación de antiestrella. Su biografía ilustra un caso ejemplar de lucha por la supervivencia en medio de la desgracia. Su infancia como huérfana desgraciada, sus estrecheces económicas en su juventud y sus amores tormentosos aparecían ocultos por la fachada de un *sex-symbol* deseable para las masas. Saltó a la fama en *Niágara* (1953), en donde su director, Henry Hathaway, la hizo caminar sobre altos tacones, sabiendo que no estaba acostumbrada a ellos, para provocar su llamativo contoneo. Luego su popularidad ascendió en flecha, pero supo ofrecer una imagen paródica de su magnetismo sexual en títulos como *Cómo casarse con un millonario* (1954), *Bus Stop* (1956) y *El príncipe y la corista* (1957). Apodada *the Body* (el cuerpo) se casó con el dramaturgo Arthur Miller, apodado *the Mind* (la mente), pero esta combinación tampoco funcionó y Marilyn Monroe decidió irse de este mundo ingiriendo un tubo de barbitúricos. Nacida en Los Angeles en 1926, falleció en 1962 en la misma ciudad.





John Wayne en* El hombre tranquilo*, de Ford, en compañía de Mauren O'Hara, actriz también inolvidable. A la derecha, Gary Cooper, prototipo del héroe solitario, protagonista de* Solo ante el peligro*, de Zinnemann

Desde el presente, tan alejado de aquella guerra, no siempre resulta fácil percibir las películas de ficción de este período como películas de propaganda política beligerante. Tal es el caso de la famosa *Casablanca* (1943), que la Warner Bros produjo en conexión con la campaña militar en Africa del norte y para preparar el ambiente para la conferencia política que celebraron Roosevelt y Churchill en aquella ciudad a finales de enero de 1943. Hoy cuesta trabajo interpretar *Casablanca* como una pieza de la propaganda bélica antinazi, pues se la ve sobre todo como una gran historia de amor y de renuncia sentimental en una época de tribulación e incertidumbre colectiva. Pero su significación política tampoco pasó por alto a los franceses cuando pudo estrenarse en el París liberado al acabar la guerra, pues protestaron, sobre todo los críticos de la prensa comunista, alegando que la imagen heroica de los resistentes franceses aparecía desfigurada y más bien parecían gángsters o contrabandistas de filmes de aventuras que luchadores por la libertad.

Esto demuestra hasta qué punto el significado de un mensaje está en la mirada de quien lo contempla, más que en el propio objeto, dando la razón a Marcel Duchamp cuando afirmaba *el que mira es quien hace el cuadro*. Esta ambigüedad de los significados de *Casablanca* volvería a corroborarse más recientemente, con la emergencia pública de las reivindicaciones de los colectivos homosexuales, quienes propondrían que *Casablanca* presenta una gran historia de amor entre dos hombres (Humphrey Bogart y Paul Henreid), interferida por una mujer, Ingrid Bergman.

Durante la guerra, Hollywood se convirtió en refugio de muchos escritores y cineastas europeos que huían del nazismo, desde el dramaturgo alemán Bertolt Brecht hasta los directores franceses René Clair y Jean Renoir, el último de los cuales se nacionalizaría norteamericano y moriría en aquel país. De manera que la zozobra de la guerra sirvió para reforzar el carácter babélico de Hollywood, aunque cuando se afirma el carácter internacional de la producción de

Hollywood, que llega a todos los rincones del mundo, hay que recordar que su potencia industrial y su penetración comercial multinacional le ha permitido convertir lo local americano —como el *western*— en género internacional. A lo que hay que añadir que la motivación fundamentalmente económica de su producción, pensada y diseñada para generar altos beneficios, interpela por ello a las emociones más básicas, más primitivas y más universales de su audiencia. En esto radica la lógica y la coherencia de las estrategias industriales de Hollywood.

Durante este período de inseguridad y de ansiedad colectiva Hollywood lanzó con gran fortuna un género que procedía de la literatura popular, de las novelas de detectives de Dashiell Hammett. Nos referimos al *cine negro,* que si no era estrictamente nuevo, recibió un gran impulso a partir del éxito de *El halcón maltés (The Maltese Falcon,* 1941), filme en el que John Huston adaptó una novela de Hammett, utilizando a Humphrey Bogart como protagonista. Con sus inquietantes claroscuros, sus profusas escenas nocturnas, su ambiente violento y sus intrigas alambicadas, el cine negro americano se convertiría en un excelente retablo de la ambición y corrupción latentes en el sistema económico norteamericano, basado en el imperativo del lucro económico y en la sed de poder. Millonarios sin escrúpulos se codearían en estas cintas con policías corrompidos y con mujeres seductoras y amorales, ofreciendo una contrafigura crítica de la ética de los negocios legítimos.

A pesar de la prosperidad que trajo la posguerra a Estados Unidos, la situación de la industria de Hollywood no tardó en complicarse

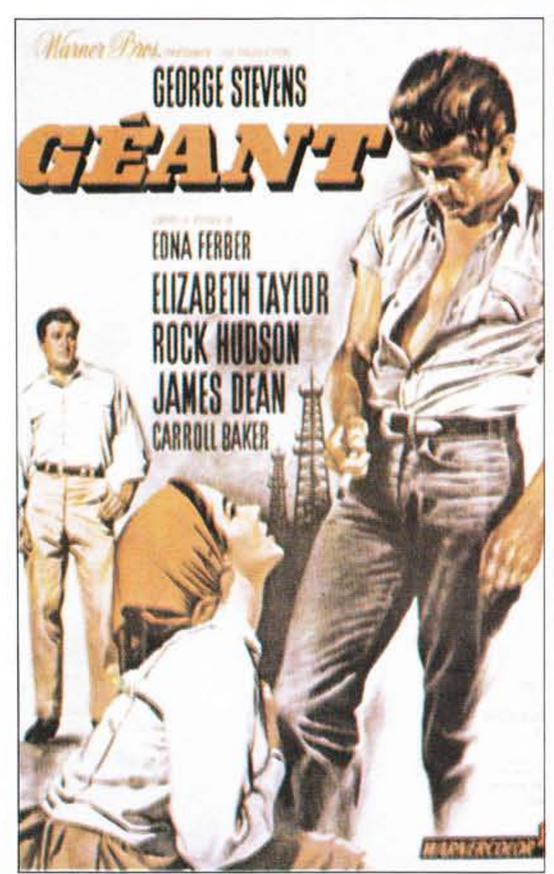
Uno de los pilares mitológicos más sólidos de este género habría de ser el actor Humphrey Bogart, quien encarnaría con la máxima eficacia el ambiguo arquetipo del *bad-good boy,* del *chico bueno-malo,* malo por su rebelde marginación o transgresión de las leyes sociales y bueno por la pureza profunda de la que nace toda rebeldía. Este arquetipo neorromántico era coherente, por otra parte, con la profusa divulgación de las teorías psicoanalíticas de Freud en aquellos años a causa de los abundantes traumas y neurosis de guerra que padecían los combatientes, teorías que venían a demostrar que el comportamiento humano no puede reducirse simplificadamente a la bondad o a la maldad, pues es producto de profundas motivaciones subconscientes de las que en realidad no es responsable. De este modo se hacía añicos la imagen esquemática del héroe monolítico que encarnaba el bien sin fisuras y se rompía una lanza en favor de la complejidad psicológica del ser humano y de lo intrincado de sus laberintos psíquicos.

Por otra parte, al ser con muchísima frecuencia este arquetipo un personaje delictivo o por lo menos transgresor, el código de censura entonces vigente le condenaba a un final punitivo, de muerte violenta, de cárcel o de otra desdicha (como la de perder a la mujer amada, como ocurre al final de *Casablanca).* Y este final infeliz no hacía más que magnificar el atractivo romántico del personaje perdedor. Este fenómeno había ocurrido ya con el cine de gángsters, lo que motivó la preocupación de las autoridades y suscitó una petición del Departamento de Justicia de que de vez en cuando diesen papeles de policía o de fiscales honrados a actores tan populares como James Cagney y Humphrey Bogart. Así se hizo en alguna ocasión, pero cuando Cagney fue detective en *Contra el imperio del crimen (G-Men,* 1935), lo cierto es que utilizó las mismas triquiñuelas y juego sucio para luchar contra los delincuentes que las utilizadas por ellos.

Una difícil postguerra

A pesar de la prosperidad económica que trajo la postguerra a Estados Unidos, la situación de la industria de Hollywood no tardó en complicarse considerablemente. El gigantesco crecimiento de la televisión durante estos años hizo que más de seiscientos cines cerraran sus puertas y muchos técnicos calculaban por entonces que el 25 ó 30 por 100 de los 19.000 cines norteamericanos llegaría a desaparecer debido a la competencia de los televisores domésticos. Los 4.680 millones de espectadores cinematográficos de 1947 descendieron a 2.470 millones en 1956, a pesar del aumento de la población en nueve años.

Mickey Mouse, el Pato Donald y Pluto, tres de las grandes creaciones del mundo de Walt Disney. Abajo, carteles de películas inolvidables: Gigante, *de G. Stevens, y* Casablanca, *de Michael Curtiz*





La primera consecuencia de esta nueva situación fue la de que Hollywood redujo su producción, de modo que al poco tiempo había perdido el cetro del mayor productor de películas, para cedérselo al Japón. Esta baja en la producción se tradujo en el desempleo de muchos profesionales del ramo, a la vez que actores tan populares y cotizados del cine como Bob Hope, Greer Garson, Lucille Ball y Maureen O'Hara pasaban a ser contratados por el nuevo medio. La industria reaccionó oponiendo a la pequeña pantalla en blanco y negro el gigantismo de las macropantallas con grandes espectáculos en color. Así apareció la pantalla triple del *cinerama* (1952), la resurrección del cine en relieve o estereoscópico para espectadores dotados de gafas polarizadas (1952), el *cinemascope* de la Fox (1953), que fue el sistema de proyección panorámica que conoció mejor fortuna, mientras que resultaron más efímeros otros procedimientos técnicos como el *vistavisión* de la Paramount, el *todd-AO*, del productor Michael Todd y la American Optical, el *aromarama* u *odorama* (cine oloroso) y el *circarama* circular de Walt Disney. Pero todos buscaban lo mismo, sacar al público de sus casas y arrastrarlo a las salas de cine con el sensacionalismo de macroespectáculos potenciados por medios técnicos gigantomáquicos.

El período de la denominada caza de brujas *se inició en 1947 y condujo ante la Comisión de Actividades Antiamericanas del Congreso a muchos profesionales del cine*

Otra iniciativa simultánea, para tratar de asfixiar al competidor electrónico por falta de programas fue la medida adoptada por la industria del cine en 1948, negándose a alquilar sus filmes a las cadenas de televisión. No faltaron, claro está, los pequeños productores independientes que hicieron su agosto al amparo de la nueva situación, vendiendo a las estaciones *westerns* baratos o viejas películas cómicas. Pero las grandes compañías cinematográficas se mostraron intransigentes y se negaron a alquilar sus filmes, provocando que en el verano de 1952 las televisiones presentaran una demanda ante los tribunales de Los Angeles acusando a la industria del cine de prácticas monopolísticas contra la libertad de comercio.

Pero la realidad demostró que no se pueden poner vallas al campo y los productores acabaron por comprender que, si bien perdían espectadores en las salas públicas, podían ganar en cambio un nuevo cliente cada vez más rico y poderoso. A partir de 1954 las productoras empezaron a alquilar sus películas a las cadenas de televisión y, un poco más tarde, comenzaron a producir teleseries y otro material audiovisual destinado específicamente para las pequeña

Principales productoras de Hollywood

Paramount. *Fue inicialmente una distribuidora de películas fundada en Nueva York en el año 1914, por William W. Hodkinson, propietario de un circuito de salas. En el año 1917 su nuevo presidente, Asolph Zukor, apoyado por la banca Morgan, amplió la empresa adquiriendo nuevas salas y dedicándose a la producción.*

Universal. *Fundada por Carl Laemmle en 1912 como empresa de distribución, en 1915 construyó los primeros grandes estudios de Hollywood.*

Warner Bros. *A partir del negocio de exhibición de los hermanos Harry y Jack Warner, se constituyó en 1913 su empresa de producción, que en 1925 compró la firma pionera Vitagraph y en 1926 inició sus exitosas experiencias con el cine sonoro.*

Metro-Goldwyn-Mayer. *Surgida de la fusión en 1920 de la Metro Pictures Corp. (creada en 1915), la Goldwyn Pictures Corp. (de 1916) y la Louis B. Mayer Production (de 1920).*

Twentieth Century Fox. *Derivada de la Fox Film, que William Fox y Winfield Sheehan crearon en 1915, adquirió este nombre en 1935.*

Columbia Pictures. *Creada en 1924 por Jack y Harry Cohn, adquirió envergadura gracias al éxito de sus comedias dirigidas por Frank Capra.*



Una foto para la historia del cine. De izquierda a derecha, de pie: Mulligan, Wyler, Cukor, Wysee y Jean Claude Carrière (guionista de Buñuel); figuran sentados: Wilder, Stevens, Luis Buñuel y Hitchcok

pantalla. El mapa de la industria audiovisual comenzó a reconvertirse drásticamente.

Pero la pujante emergencia de la televisión no fue el único quebradero de cabeza que padeció la industria del cine por esos años. En 1947, tras la derrota del Eje, un nuevo enemigo político se estaba perfilando para Estados Unidos, en sustitución de las vencidas potencias nazifascistas. El nuevo enemigo era la Unión Soviética, cuyo sistema económico era antagonista del sistema capitalista y que creció en estatura desde que en 1949 dispuso de la bomba atómica. Esta confrontación política de dos bloques militares e ideológicos contrapuestos constituyó la *guerra fría,* con sus fricciones diplomáticas, sus escaramuzas de espías y su carrera de armamentos, que llegaría a extenderse hasta la carrera del espacio en la década siguiente. Hollywood se alineó dócilmente con la campaña anticomunista con un ciclo de películas que se inició en 1947 con un título emblemático: *El telón de acero (The Iron Curtain),* de William Wellman. Y paralelamente a esta ofensiva exterior desarrolló una campaña interior, promovida desde Washington, para erradicar de la industria a todos los profesionales de filiación comunista o de simpatías izquierdistas, a menos que probasen su lealtad al sistema denunciando nombres de otros colegas comunistas o simpatizantes suyos.

El triste período de la denominada *caza de brujas* se inició en 1947 y condujo ante la Comisión de Actividades Antiamericanas del Congreso a muchos profesionales del cine, especialmente a guionistas, directores e intérpretes. Al principio, una gran parte de los profesionales de la industria decidió plantar cara a lo que se entendía que era una injerencia anticonstitucional en los derechos políticos de los ciudadanos, pero llegó un momento en que las presiones de los centros financieros sobre la industria fueron tan grandes, que ésta capituló ante los inquisidores. Algunos directores egregios, como Elia Kazan, admitieron haber militado en el partido comunista y delataron a cole-

gas suyos. Otros se exiliaron a Europa, como Joseph Losey y Jules Dassin. Hubo quien no pudo soportar la tensión y falleció de un ataque al corazón, como el actor John Garfield.

El balance de aquella *caza de brujas* fue muy grave. Unos cuantos profesionales fueron a parar a la cárcel, condenados por desacato al Congreso al haberse negado a revelar su afiliación política o sindical, que es un derecho amparado por la Constitución. Varios centenares vieron rescindidos sus contratos con las productoras y los más afortunados fueron aquellos guionistas que pudieron seguir trabajando con seudónimo, o a través de una persona interpuesta, recluidos a veces en el refugio mexicano. Esta estratagema resultó imposible en el caso de los actores y muy difícil en el de los directores. Pero también resultó gravemente perjudicada la calidad del cine norteamericano, que endureció su autocensura, evitó a toda costa abordar temas polémicos y adquirió un perfil extraordinariamente conformista. La promesa del cine social de la era de Roosevelt quedó en agua de borrajas y la producción se instaló en territorios más asépticos.

La industria de Hollywood convirtió a la atractiva rubia Marilyn Monroe en un clamoroso sex-symbol, en un objeto de deseo

Pero como la televisión robaba espectadores a las salas, era menester proponer a los espectadores asuntos sensacionalistas y estímulos fuertes para atraerlos. Y de este modo algunos tabúes censores comenzaron a ser atacados y hasta derribados, sobre todo en el ámbito de la expresión de la sexualidad. El director austroamericano Otto Preminger se hizo famoso por sus encontronazos con la censura, con películas como *La luna es azul (The Moon is Blue,* 1953), que pese a serle denegado el visado de censura por juzgar que sus diálogos y situaciones eran escabrosos, circuló libremente por las salas con gran éxito, haciendo caso omiso a su prohibición. Poco después Preminger volvió a infringir otro tabú, el relativo a presentar el comercio y consumo de drogas, en *El hombre del brazo de oro (The Man with the Golden Arm,* 1955), y consiguió salirse con la suya. En el campo del erotismo resultó especialmente polémica *Baby Doll* (1956), en donde Elia Kazan se basó en un texto de Tennessee Williams para mostrar una precoz y perversa Carroll Baker, que quería emular a la *Lolita* de Vladimir Nabokov. A pesar de los ataques públicos del cardenal Spellman, arzobispo de Nueva York, circuló libremente por bastantes estados.

Pero a la vista de tantas presiones, y con la preocupación derivada de la progresiva pérdida de audiencia en las salas, en 1956 se produjo una revisión liberalizadora del Código Hays de autocensura. Entre las modificaciones producidas merece señalarse que pasó a autorizarse la presentación de relaciones amorosas entre individuos de raza blanca y negra y las alusiones a la homosexualidad.

Los años cincuenta, por otra parte, vieron nacer en su *star-system* algunos importantes mitos eróticos, particularmente Marilyn Monroe y James Dean. La industria convirtió a la bella rubia Marilyn en un clamoroso *sex-symbol,* en objeto de deseo colectivo, pero la inocencia genuina de aquella huérfana baqueteada por la vida podría más que su imagen cosmética fabricada para la pantalla. Finalmente, el resultado de la operación estelar dio como producto una cierta parodia autoirónica de la figura de la vampiresa que, a causa de las turbulencias de la vida privada de la actriz, desembocarían en una imagen patética de inocencia desprotegida. La diferencia que media entre su imagen en la epifanía de *Niágara* (1953) y la de su ocaso en *Vidas rebeldes (The Misfits,* 1961) es lo suficientemente expresiva para requerir un comentario adicional. Con razón podría decir la actriz al final de su vida que su único hogar fue su público.

El caso de James Dean fue bastante distinto, aunque compartió con Marilyn Monroe su inocencia desprotegida. Su carrera fulgurante se redujo a tres largometrajes, pero ya en *Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause,* 1955), de Nicholas Ray, creó una imagen emblemática de la juventud incomprendida y en permanente conflicto neurótico con su entorno familiar. Rompiendo con el atuendo burgués de los jóvenes de las clases medias, James Dean prescindió de la corbata e impuso los *bluejeans* como seña de identidad de una generación rebelde, pero a la vez doliente. El tema de























¿Quién ha dicho que en España no se leen periódicos?

Diario 16 cada vez se lee más y en más sitios diferentes. Es lógico. Cuando un periódico está donde se producen las noticias, la información es mucho más cercana, detallada e interesante.

Una idea del periodismo que pensamos llevar hasta el último rincón.



la crisis de la nueva juventud se instaló como un tema importante en el cine americano, con películas como *¡Salvaje!* (*The Wild One*, 1954), de Laszlo Benedek y con Marlon Brando enfundado en cuero con una pandilla de motoristas, y *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*, 1957), de Richard Brooks, que motivó una protesta de la embajadora de Estados Unidos en Italia al ser presentada en el festival de Venecia. Pero fue James Dean quien troqueló el modelo más duradero de este nuevo arquetipo y su muerte en 1955 a bordo de un *porsche* lanzado a toda velocidad, constituyó un desenlace coherente con su drama existencial. Esta tragedia, unida al posterior suicidio de Marilyn Monroe en 1962, puso un punto final irreversible a la era gloriosa del *star-system* de Hollywood.

Para hacer frente a un ascendente movimiento de protesta ecológica, que adquirió peso político durante los años setenta, Hollywood puso en marcha el cine catastrofista

Las transformaciones del neo-Hollywood

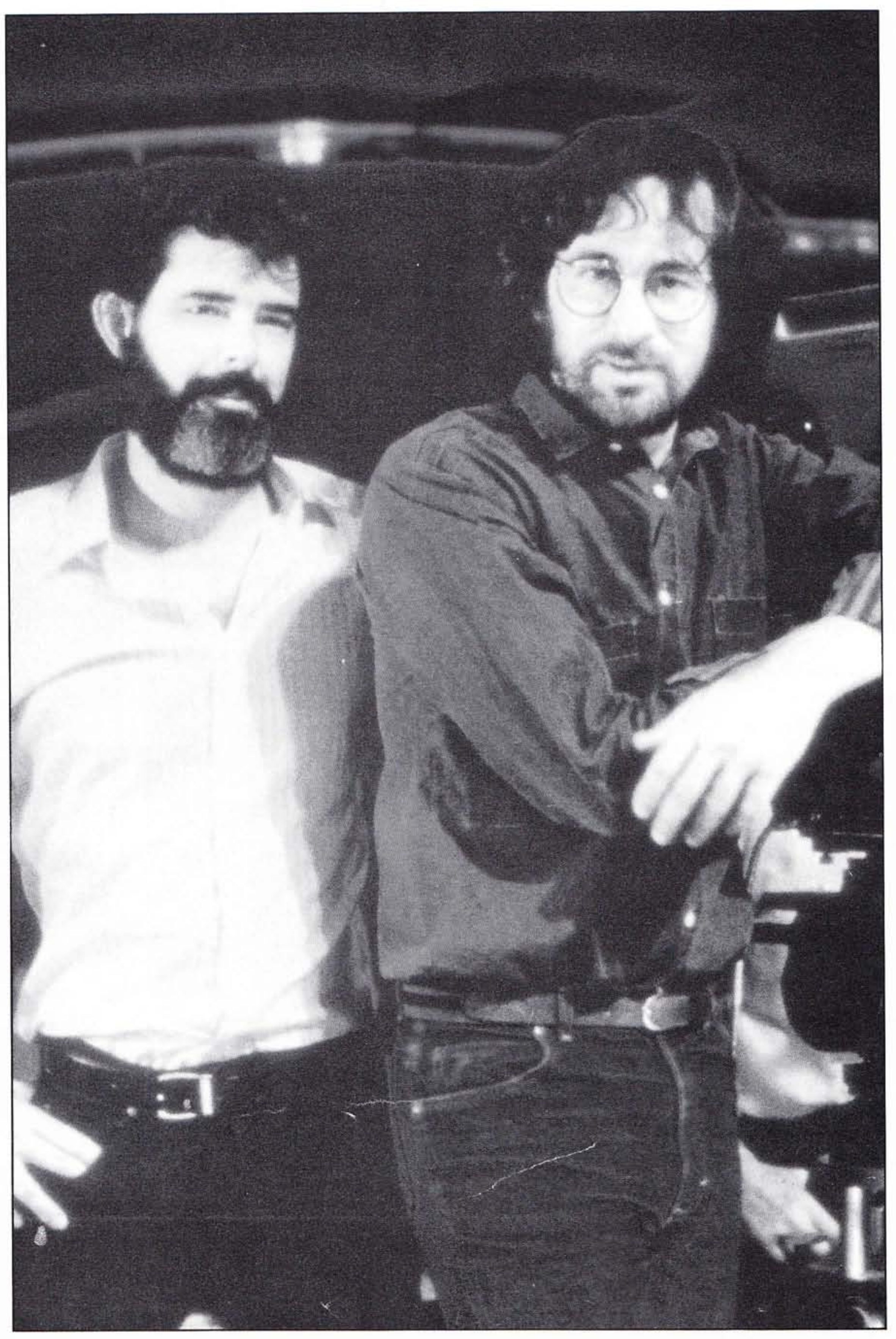
En los años sesenta Hollywood apenas tenía nada que ver con el viejo Hollywood dorado y opulento del pasado. Sus viejos pioneros estaban desapareciendo, por muerte o por jubilación, sus estudios estaban siendo comprados por las cadenas de televisión o empezaban a ser dirigidos por jóvenes ejecutivos expertos en *marketing* y sin ninguna experiencia previa en el negocio del espectáculo. Para competir con la televisión, pero también con el más permisivo cine europeo que estaba arrasando en el mercado interno con películas tan taquilleras como *La dolce vita* de Fellini, se decidió desarmar definitivamente el viejo Código Hays de autocensura. En septiembre de 1966 su prolijo articulado fue sustituido por unos consejos muy generales y, sobre todo por un sistema de clasificación de las películas, advirtiendo acerca de si eran aconsejables o no para los menores de 18 años. Los efectos de esta liberalización se hicieron sentir inmediatamente en la autorización del desnudo y de las escenas eróticas, pues la violencia había sido exhibida sin demasiados prejuicios en el cine americano anterior, alegando que formaba parte intrínseca de la historia cultural norteamericana, al igual que el derecho a portar armas de fuego.

En los años sesenta Hollywood entró a fondo a producir series y otro material audiovisual para la televisión, al tiempo que directores que habían adquirido prestigio en este medio electrónico pasaban a trabajar para la pantalla grande, mientras profesionales del cine empezaban a trabajar para la televisión. Comenzaba a anunciarse una simbiosis entre ambos medios en el horizonte del futuro.

Por eso Hollywood siguió actuando como un fuerte polo de atracción de jóvenes de

Cine frente a televisión en Estados Unidos

Año	Televisores en uso	Largometrajes producidos
1950	10.600.000	383
1951	15.800.000	391
1952	21.200.000	324
1953	27.300.000	344
1954	32.500.000	253
1955	36.000.000	254
1956	42.000.000	272
1957	44.000.000	300
1958	50.000.000	193



George Lucas y Steven Spielberg, productor y director, forman una máquina perfecta de hacer negocios

todo el país, dispuestos a triunfar en el sector del cine, de la televisión o del negocio discográfico. Más de un centenar de candidatos afluía cada mes a la capital del mundo del espectáculo, pero eran pocos los que llegaban a instalarse confortablemente en el negocio. Muchos acababan en oficios diversos y no pocos trabajando en el cine pornográfico duro, que empezó a despenalizarse en los estados más liberales a comienzos de los años setenta, con títulos tan famosos y tan rentables como *Garganta profunda (Deep Throat,* 1972) y *El diablo en miss Jones (The Devil in Miss Jones,* 1972). Poco a poco este género, con películas muy baratas rodadas en menos de una semana, se convirtió en un sector económicamente muy próspero, pero marginal en relación con la industria tradicional.

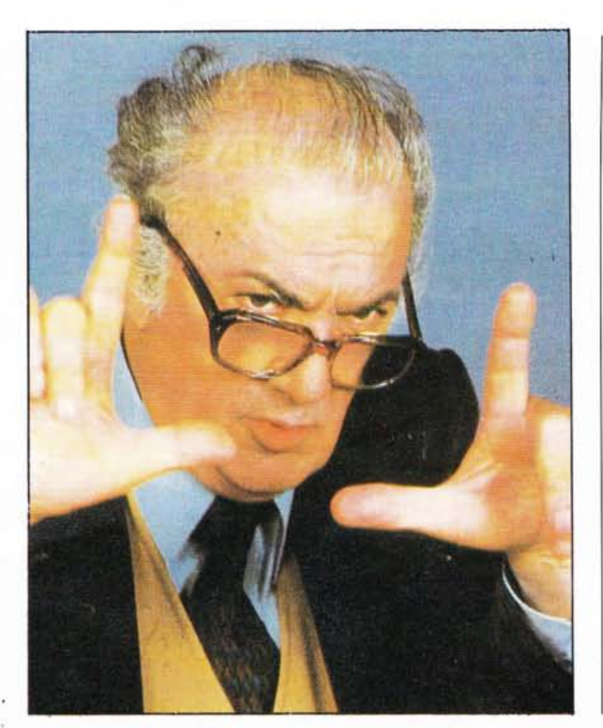
En los años sesenta, y durante la presidencia de Kennedy, empezaron a disolverse paulatinamente los efectos profesionales de la *caza de brujas* y algunos guionistas que habían sido vetados por la industria se reincorporaron al trabajo. Pero el proceso fue lento, a lo largo de una década que no estuvo exenta de tensiones políticas. Uno de los focos de tales tensiones provino de la guerra de Vietnam, que dividió profundamente a la opinión pública norteamericana y se convirtió en una verdadera llaga nacional. Una prueba de esta conflictividad la revela que Hollywood, que había glosado ampliamente las últimas guerras en que el país se había involucrado, incluida la de Corea, sólo produjo un título en defensa de la intervención militar en Indochina, que fue *Boinas verdes (Green Berets,* 1968), del belicista John Wayne y cuya exhibición pública estuvo marcada por incidentes de protesta. Mientras, Howard Hawks, que tenía un proyecto sobre este asunto, decidió cancelarlo. Las primeras aproximaciones críticas o pacifistas a esta guerra tardaron en aparecer, como fue el caso de *Los visitantes (The Visitors,* 1972), de Elia Kazan, y no emergieron francamente hasta que Estados Unidos se hubo retirado de Indochina, con títulos como *El regreso (Coming Home,* 1978) de Hal Ashby, *El cazador (The Deer Hunter,* 1978) de Michael Cimino, y *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola.

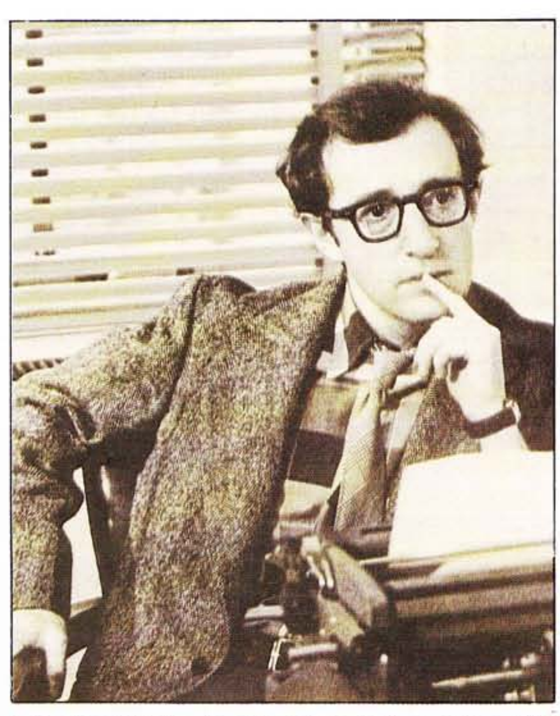
En 1990 un grupo de inversores japoneses compró parte del grupo Disney, convirtiendo a Mickey Mouse en japonés

Este ambicioso director italoamericano intentó crear una alternativa independiente a la gran industria de Hollywood con su productora American Zoetrope, en la que quiso ensayar las aplicaciones de la imagen electrónica de vídeo a la nueva producción cinematográfica. Pero su ímpetu creativo se vio paralizado por las sucesivas catástrofes de todo tipo que sufrió su empresa, desde el accidentadísimo rodaje en Filipinas de *Apocalypse Now,* hasta el grave fracaso económico de su *Corazonada (One From the Heart,* 1981). Con ello se corroboraba la dificultad de caminar contra corriente en el seno de aquella gran industria, que estaba viviendo no obstante importantes turbulencias.

Una de ellas era el descenso de público en las salas de proyección, defección especialmente preocupante en el sector adolescente y juvenil, que constituye el principal componente del público cinematográfico. Para atraer a este público joven que había abandonado las salas de cine en favor de las discotecas se lanzó el disco-filme, un género que debutó clamorosamente con *La fiebre del sábado noche (Saturday Night Fever,* 1977), de John Badham, que impuso a otro italoamericano, a John Travolta, en una industria en la que el peso de esta colectividad era cada vez mayor, con nombres como Anthony Franciosa, Robert de Niro, Al Pacino, Isabella Rosellini, Sylvester Stallone, Madonna, Coppola, Martin Scorsese, Michael Cimino, Dino de Laurentiis y Brian de Palma.

Para hacer frente a la emergencia de un ascendente movimiento de protesta ecologista, que adquirió peso político durante los años setenta, Hollywood puso en marcha el cine catastrofista, género altamente espectacular que encausaba a las fuerzas de la naturaleza como enemigas del hombre. Este género se puso en marcha con *La aventura del Poseidón (The Poseidon Adventure,* 1972), de Ronald Neame, que demonizaba a las fuerzas del océano, pero el ciclo siguió mostrando los desmanes de la nieve, del fuego, del agua o del reino animal sublevado contra el hombre, a la vez que glorificaba a los tecnólogos capaces de hacerle fren-





Federico Fellini, recientemente fallecido, y Woody Allen, representantes de otra forma de hacer cine. Abajo, Harrison Ford entre Melanie Griffith y Sigourney Weaver, en el filme Armas de mujer, *de Nichols*

Disposiciones del Código Hays

La técnica de asesinato debe ser presentada de un modo que no inspire imitación.

La santidad de la institución del matrimonio y del hogar serán protegidas. No deberá inferirse que las formas degradadas de relación sexual son aceptadas como normales.

Las escenas de pasión no deberán exhibirse, salvo si son absolutamente esenciales al argumento.

En general, las escenas de pasión serán tratadas de tal manera que no estimulen bajas emociones.

Las relaciones sexuales entre blancos y negros están prohibidas.

Las escenas de parto en directo o en silueta nunca serán presentadas.

Los órganos sexuales de los niños nunca serán mostrados.

La presentación del dormitorio se hará con buen gusto y delicadeza.

Se tratarán con tacto las escenas de brutalidad hacia niños y animales y las operaciones quirúrgicas.

te, como los ingenieros, geólogos o bomberos. Este ciclo anti-ecológico tuvo su complemento natural en el ciclo de ciencia ficción que glorificó a la tecnología, iniciado con *La guerra de las galaxias (Star Wars,* 1977), de George Lucas, un ciclo en el que sus máquinas potentes y atractivas eran presentadas al público juvenil con los atributos estéticos de la parafernalia de discoteca, de manera que el cuadro de mandos de una astronave recordaba el tablero de control de un *disc-jockey* y una batalla intergaláctica con rayos láser a los rayos de luz que barren una pista de baile. Y, en general, el nivel de la producción mayoritaria se adecuó a los niveles intelectuales del público preadolescente y adolescente que frecuentaba preferentemente las salas oscuras. Steven Spielberg, con su *E.T.* (1982) y su ciclo sobre el arqueólogo *Indiana Jones* fue el máximo representante de esta productiva corriente neoinfantilista.

A pesar de los lamentos de la industria acerca de la crisis de frecuentación a las salas oscuras, el cine seguía ocupando un lugar central en el imaginario norteamericano y la prueba de su vigor estuvo demostrada por la elección del ex actor de cine Ronald Reagan para la presidencia de Estados Unidos en 1980. Pero lo cierto es que la estructura del negocio se había transformado espectacularmente, diversificándose para distintos mercados: para las salas de cine nacionales, para la televisión aérea y por cable, para el mercado videográfico y para la exportación.

Esta situación industrial tan compleja se tradujo en la formación de gigantescos grupos multimedia, nacidos de la compra o fusión de varias compañías de comunicación de diferentes ámbitos, como el periodismo escrito y el sector audiovisual. El mejor ejemplo de lo dicho lo ofreció en julio de 1989 la formación de la megacompañía Time-Warner Inc., un conglomerado gigantesco que asoció al importante grupo Time, propietario de un grupo de revistas y de editoriales, con la Warner Bros, empresa especializada en la producción de películas de cine y de series para televisión. Se argumen-

Producción de largometrajes en EE.UU.

Año	*Largometrajes producidos*	*Año*	*Largometrajes producidos*
1920	*796*	*1927*	*678*
1921	*854*	*1928*	*641*
1922	*748*	*1929*	*562, de los cuales 289 sonoros*
1923	*576*	*1930*	*509, todos sonoros*
1924	*579*	*1931*	*501*
1925	*579*	*1932*	*489*
1926	*740*	*1933*	*507*

taba, por otra parte, que la fusión de ambos sectores permitía que cada uno de ellos potenciara al otro, en un fenómeno de beneficio mutuo llamado sinergismo.

Este panorama empresarial se complicó cuando las potentes firmas electrónicas japonesas, que dominaban el mercado de los televisores y de los aparatos de vídeo, pero cuyos programas audiovisuales tropezaban con la barrera racista occidental para su difusión, empezaron a adquirir importantes compañías audiovisuales norteamericanas gracias a la fortaleza de su economía y de su moneda. La casa japonesa Sony fue pionera en esta iniciativa cuando, para potenciar el lanzamiento de su cinta de audio digital, compró en 1987 la importante compañía discográfica norteamericana CBS, en cuya nómina de cantantes figuraban Frank Sinatra, Michael Jackson, Julio Iglesias, Bruce Springsteen, Plácido Domingo, Bob Dylan, los Rolling Stones y Barbra Streisand, entre otros. Después, en 1989, para apuntalar el lanzamiento de su sistema de televisión de alta definición con un buen archivo de películas comerciales, Sony compró la Columbia Pictures. Este mismo año empezaron a aparecer en Hollywood empresas productoras de propiedad japonesa, pero con cuadros gestores y artistas norteamericanos, como la Apricot Entertainment y la Largo Entertainment, para producir películas culturalmente y étnicamente norteamericanas. En 1990 un importante grupo de inversores japoneses compró una buena parte del grupo Walt Disney, convirtiendo a Mickey Mouse en ciudadano japonés, poco antes de que la compañía japonesa Matsushita comprara la productora Universal, famosa por los filmes de terror de Boris Karloff y Bela Lugosi y propietaria de filmes tan populares como *Tiburón* y *E.T.*

Así se constituyó el nuevo eje de poder audiovisual Los Angeles-Tokio destinado, no a potenciar la cultura japonesa, sino el imaginario y la mitología audiovisual anglosajones, apuntalada desde ahora en las dos orillas del Pacífico. Esta estrategia debe valorarse en el contexto de lo que era la industria norteamericana del cine en 1989, cuando el 80 por 100 de las exportaciones mundiales de filmes y de programas de televisión procedía de Estados Unidos, de un sector que ganó en ese año ocho billones de dólares, convirtiéndose en el segundo negocio exportador del país, detrás de la industria aeroespacial. La expansión del mercado audiovisual con el desarrollo de la televisión (en proceso de crecimiento privatizador en Europa), la televisión por cable, por satélite y el mercado videográfico, se producía con una voracidad fulminante e inusitada.

De este modo se abría una nueva era en la industria de Hollywood, en la que el modelo arcaico de los pioneros se había extinguido definitivamente, pero en la que la espectacular metamorfosis y complejidad de sus estructuras económicas y de sus estrategias de actuación servían, en el fondo, a los mismos fines que antaño, a saber, el de obtener grandes beneficios económicos vendiendo entretenimiento y pasatiempo para las masas, que envolvía disimuladamente una buena dosis de contenido ideológico al servicio del sistema político que lo producía. La gran diferencia entre el sistema antiguo y el nuevo era que el nuevo estaba diseñado para ser más eficaz y contundente en la era de la comunicación electrónica y de la hegemonía mundial de la cultura televisiva.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Historia Universal del Cine,* Madrid, Planeta, 1990.
Argan, G. C., *Historia del Arte Moderno y Contemporáneo,* Valencia, Fernando Torres, 1976.
Armes, R., *Panorama Histórico del Cine,* Madrid, Fundamentos, 1976.
Gombrich, E. H., *Historia del Arte,* Madrid-Barcelona, Garriga, 1958.
Gubern, R., *H.ª del Cine,* Barcelona, Lumen, 1989.
Gutiérrez Espada, L., *Historia de los medios audiovisuales,* Madrid, Pirámide, 1979 (3 vols.).
Jacobs, L., *La azarosa historia del cine americano,* Barcelona, Lumen, 1971.
Jeanne, R. y otros, *Historia ilustrada del cine,* Madrid, Alianza, 1981.
Lemagny, J. y Roville, A., *Historia de la fotografía,* Madrid, Martínez Roca, 1988.
Newhall, B., *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días,* Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
Sadoul, G., *Historia del cine mundial,* México, Siglo XXI, 1976.
Sougez, M. L., *Historia de la fotografía,* Madrid, Cátedra, 1988.
Tatarkiewicz, W., *Historia de la estética,* Madrid, Akal, 1989 (2 vols.).

CUIDA

e l

Ozono

